



Nuevos modelos canónicos en el cuento modernista venezolano

Douglas Bohórquez

Universidad de los Andes
Venezuela [1]

Resumen: Este trabajo propone una revisión de los modelos canónicos fundamentales en el terreno del cuento modernista venezolano a través de tres figuras esenciales: Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll y Rufino Blanco Fombona. En este sentido se revela como el modernismo presenta nuevas modalidades de **escritura** frente a lo que había sido el relato costumbrista y criollista tradicional.

Palabras claves: canon, modernismo, cuento, escritura.

Como sucede con otros géneros (la poesía, novela, la crónica, el ensayo), el modernismo reformula los cánones del relato en Hispanoamérica. Nada escapa a la crisis y a la crítica de las formas. El **cuento** modernista deriva por supuesto de la noción de **relato** costumbrista y naturalista pero implica a la vez una profunda modificación y re-estructuración del mismo. Con el modernismo se operan cambios fundamentales en la noción de literatura y en la noción de intelectual. Este tiende hacia una conciencia crítica de su oficio y hacia una cierta profesionalización del mismo, lo cual incide en un cambio esencial en las pautas o cánones de la elaboración literaria.

El narrador modernista ya no quiere y no se conforma solo con relatar historias. Desea **escribirlas**, configurar un arte y una poética que otorgue belleza, consistencia estética y literaria a esas historias. Quiere algo más que describir “cuadros” de la vida pública y social o construir escenas más o menos épicas o pintorescas, románticas, de un paisaje idílico o bucólico. Será así como el **relato** se convierte en **cuento**, en **escritura** narrativa, lo que implica un artesanado de la forma narrativa en la medida en que precisamente el escritor modernista va creando una poética, un nuevo arte de narrar que genera, frente al costumbrismo, al naturalismo, frente la estética del romanticismo un nuevo canon estético y literario.

Este nuevo canon confiere a los discursos narrativos una progresiva autonomía literaria, a través precisamente de una cada vez más acentuada conciencia artística de la forma. Lo que denominamos **cuento** en su acepción moderna en Hispanoamérica es por lo general, un género híbrido que se constituye como tal, a partir precisamente de una conciencia crítica de las formas. El cuento modernista supone un trabajo del discurso sobre la base de una anécdota, que se expande hacia nuevos territorios de la imaginación, de la sensibilidad, de los sentidos. Esto va aparejado con un nuevo rol social que el escritor va a ocupar en las sociedades hispanoamericanas, que aunque de un modo desigual entre sí y con respecto a Europa, se modernizan [2]. En el ámbito estético sin embargo, aún cuando el modernismo supone una trasgresión y relectura del archivo de la tradición, su configuración, sabemos, no es unitaria o monolítica.

En Venezuela, como en general ocurre en Hispanoamérica, el proceso del cuento modernista acusa al menos, dos tendencias o cánones principales. Una tendencia o canon esteticista que podríamos representar en dos figuras modernistas esenciales: Manuel Díaz Rodríguez (1871 - 1927) y Pedro Emilio Coll (1872 - 1947) y un canon o tendencia más bien social y/o satírica representada en la destacada y controversial figura de Rufino Blanco Fombona (1874 - 1944).

Las antologías y la crítica literaria venezolana especializadas los asumen como autores fundacionales de nuestra modernidad literaria, dado el carácter renovador de sus escrituras, lo que implica por lo tanto la postulación de un nuevo canon y una nueva estética para el relato en Venezuela. En este criterio coinciden algunos de los más reputados y prestigiosos analistas de nuestra literatura como Mariano Picón

Salas, José Ramón Medina, Domingo Miliani o Dilwyn Ratcliff [3], entre otros . Aún cuando pudieran señalarse otras significativas figuras del relato modernista venezolano, como Pedro Cesar Dominici (1872 - 1957) o cercanos al modernismo como Julio Rosales (1885 - 1970) estos tres autores representan de modo emblemático estas dos tendencias divergentes de la narrativa modernista venezolana. Lo corrobora de este modo la ya clásica y rigurosa **Antología del Cuento Venezolano** de Guillermo Meneses que abre sus páginas con la selección de un cuento de cada uno de estos tres autores [4].

Para Manuel Díaz Rodríguez la significación más profunda del modernismo se vincula a un cierto re-descubrimiento de la naturaleza y de la condición mística del ser humano [5]. En este sentido para él el nuevo canon del modernismo, que involucra una reacción frente al naturalismo y al positivismo, es ante todo un canon espiritual, implica la recuperación de una belleza mística, del espíritu. Toda su prosa renovadora es, en buena medida, persecución de una nueva estética que debe surgir de una revelación del “alma” de los seres, de las cosas, de la naturaleza. Sus **Cuentos de Color** (1899) quieren ser expresión de esa suerte de estado interior, místico, que pueden ocultar y configurar momentos, sujetos, situaciones.

Así, el cuento inicial de este libro, denominado “Cuento Azul” narra la historia de dos religiosos (un monje y una beata) que, habiéndose amado intensamente, intentan purificar sus vidas a través del retiro ascético, religioso. La simbología mística del azul, color emblemático del modernismo, está ligado aquí, como es obvio, a la idea de purificación, de ascetismo. Refiriéndose al monje, el narrador señala que “Poco a poco limpió su alma hasta dejarla blanquísima y pulcra como las paredes de su celda” [6]. Se trata pues, de una historia de amor místico narrada con un leve tono de ironía. La muerte de los dos amantes y su ascensión al cielo, rodeados de ángeles y vírgenes, parece significar un juego paródico con toda una literatura medieval, religiosa y con respecto a la literatura romántica, idealizante del amor erótico, carnal.

“Cuento Rojo” es también un cuento de tema amoroso. Renzi, uno de sus personajes centrales, es un artista seductor que se enamora de Irma, una bella acróbata de circo que ha llegado de Milán. El rojo alude a la violencia de una escena amorosa entre Renzi e Irma pero es también y fundamentalmente un símbolo pictórico. Detrás de la violenta escena amorosa está la escena de una pintura clásica. Diríamos que el cuento ha sido concebido como el juego de dos discursos o “composiciones” estéticas. La escena pasional, romántica, se mira irónica y paródicamente en la escena pictórica, en el “fresco pintado en el cielo del saloncito en el que un sátiro asómbase por entre unos rosales...[y] debió reír con la más sarcásticas de sus muecas al ser testigo de aquella trágica escena humana” [7].

También en “Cuento Blanco”, relato de la memoria y la nostalgia, le interesa a Díaz Rodríguez, a través del personaje de la Abuela, del juego de sus sensaciones y percepciones, construir un universo afectivo y emocional. Sus relatos, vemos, ya no son sólo descripciones épicas o meras narraciones de acontecimientos. Se quieren ejercicios de escritura poética, fundados en la memoria personal, en la inteligencia sensitiva. “Azul pálido” rompe el canon del relato tradicional que se centra en la narración de una anécdota para desplegarse como un monólogo interior, como una metáfora reflexiva sobre el amor. Este, como en general ocurre en el modernismo, se asimila al azul, representación simbólica de la infinitud, de la pureza, de lo celestial.

Pero también este reiterado “azul” de Díaz Rodríguez parece dialogar con diversos matices expresivos de la pintura clásica. En efecto los títulos de cada uno de estos cuentos tienen una evidente significación pictórica y emotiva. Son códigos de un saber pictórico, aluden a una cultura clásica, humanística, a la par que responden a un juego de relaciones entre sensación, percepción y emoción. En este sentido el modernismo de estos **Cuentos de Color** concibe la cultura y la literatura misma

como diálogo de formas y percepciones emotivas. Si bien los modelos son los de la pintura y cultura clásicas, éstos son asumidos desde una subjetividad que se abre a lo sensorial, a un diverso registro de emociones y percepciones estéticas y espirituales. Esto hace de la escritura modernista de Díaz Rodríguez una escritura de la ambigüedad, del juego de sentidos y significaciones, que se opone abiertamente al canon del relato naturalista y/o costumbrista y por lo tanto al canon de un realismo documental.

A Díaz Rodríguez le interesa el proceso mismo de la creación, desde su concepción emotiva o mental hasta su realización como práctica de **escritura** [8]. En “Rojo Pálido” el personaje, un escritor procedente de la ciudad, se recluye en la soledad de una casona rural para planificar y escribir su obra. Hay ya en él la idea y la praxis del escritor como artesano de la forma, como profesional del oficio. Sus cuentos, como este “Rojo Pálido” pueden ya expresar significaciones metaficcionales. Este cuento, a la vez que insiste en el tema amoroso, es también una reflexión sobre la condición humana del escritor, desgarrado entre sus pulsiones creadoras y sus deseos amorosos. También la música clásica y la mitología grecolatina son códigos que se entrelazan en la plural y a veces paródica trama de sentidos de estos cuentos. Así por ejemplo el “Cuento verde” se desdobra en otro discurso narrativo, de carácter mítico, que refiere el origen de la música. La anécdota se convierte pues, muchas veces, en Díaz Rodríguez, en un pretexto de **escritura** poética y alegórica. La anécdota continúa imantando al lector, en esa suerte de relación encantatoria que le es propia a todo relato, pero sabemos que tras de ella se esconde una preocupación esencial en torno al trabajo de la forma.

Y es precisamente la **fábula** lo que le otorga a estos cuentos de Díaz Rodríguez su carácter alegórico, en la medida en que sirve aún a criterios de orden didáctico o moralizante. En “Cuento verde” un amigo narra a otro, la fábula de la conversión mitológica de la bella Siringa en flauta, para que huya de la seductora voz de Teresa Marzuchelli y evite así ser poseído por el “maleficio” de su belleza. También el cromatismo de estos **Cuentos de color** involucra una retoma y **re-escritura** paródica de tópicos, colores y formas canónicas de la literatura y pintura clásicas. Lo constata en este mismo “Cuento verde” la visión clásica, pictórica (idealizada) del paisaje natural y la presencia de Teresa Marzuchelli como mujer fatal [9]. Así, el paisaje se ha transfigurado en Díaz Rodríguez en un ‘estado de alma’: expresa las percepciones y matices emotivos de los personajes. Más que la condición rural o urbana de éstos, importa la situación sensorial, anímica y la “composición estética” que dibujan.

Pedro Emilio Coll, de algún modo lo hemos indicado, es otra de las figuras fundacionales del modernismo venezolano. Su obra narrativa, aunque más bien breve, se ajusta a una búsqueda que apunta a la concisión y perfección formales. Uno de sus cuentos más conocidos “El diente roto” revela la ironía y escepticismo propios de su escritura. Centraremos nuestra atención en su libro **El paso errante** (1948), selección de algunos de sus cuentos y ensayos más connotados [10]. Observador y lector atento de la cultura y la literatura europeas y particularmente francesa de su tiempo, tal como lo reflejan sus ensayos y cuadernos de notas, para Coll el modernismo fue fundamentalmente un arte de la percepción emotiva, de la captación sensible del mundo. Así, refiriéndose a Baudelaire observa que “lo bello, lo misterioso, lo trágico cotidiano y contemporáneo es el verdadero modernismo” [11]. Su búsqueda, como en Díaz Rodríguez, se funda en la representación del mundo interior, en transfigurar eso que él denomina un cambiante y sinuoso “paisaje del alma”, que da razón de ser a su poética. Ésta se abre a un amplio, moderno y diversificado espectro de lo bello. Para Coll el escritor es un inestable viajero de sí mismo (de allí el título **El paso errante**) que toma nota de su errancia interior, de las “sensaciones fugaces” que el conocimiento de sí mismo y del mundo exterior le permiten captar.

Sus ensayos pueden adquirir un tono narrativo o sus relatos en muchas ocasiones tienen un matiz reflexivo e irónico, lo que nos hace pensar en su obra como una manifestación de literatura híbrida, que recurre al diálogo de géneros para expresar su heterogeneidad y diversidad. De este modo sus “Soliloquio I” y “Soliloquio II” aún cuando predomina en ellos el tono ensayístico, adquieren la forma de monólogos o tragicomedias en los que el autor adopta la máscara de Arlequín y Mefistófeles para reflexionar irónicamente en torno a la condición misma del escritor concebido como sujeto sensible que observa y capta sensorialmente el espectáculo del mundo. Escuchemos a Arlequín en una suerte de irónica enunciación metaficcional:

Si el autor me ha escogido para anunciar esta tragicomedia sin pies ni cabeza, como la vida, débese tal vez a que su pensamiento es tan abigarrado como mi traje, hecho según sabéis, con recortes y desperdicios de lujosos vestidos. [12]

Estos “Soliloquios” revelan pues la admiración de Pedro Emilio Coll por las figuras reflexivas, pero también carnavalescas, tragicómicas de Arlequín y Mefistófeles y expresan el modo de ser de una obra que se desliza constantemente de la representación estética, narrativa, figurativa, a la reflexión de tono filosófico, ensayístico, lo cual involucra como es evidente, una trasgresión de los cánones del relato realista tradicional (costumbrista, criollista, naturalista). Estos textos, a la vez que admirativos y un tanto elegíacos, proponen además una cierta ironía con respecto a la figura del escritor que adopta las máscaras de Arlequín y Mefistófeles y debe ocuparse de “seres anodinos cuya sed de goce se colma con una gota de agua azucarada...” [13]. Fausto es representado paródicamente a partir del modelo de Goethe, como un deseo insaciable que busca saberlo y poseerlo todo. La producción de Pedro Emilio Coll, más que expresarse en un género determinado (ensayo, relato o comedia) es siempre una **escritura** culta, alusiva, oblicua, que avanza en una suerte de experimentación híbrida, postulando así un canon o modelo textual novedoso en relación a la forma y mecanismos narrativos tradicionales o institucionales de su momento.

Pedro Emilio Coll no quiere narrar ni describir el mundo, quiere más bien interpretarlo. Y la trasgresión de los cánones y géneros formales (relato, ensayo, crónica) le sirve a este propósito, pues lo que busca no es instituir un modelo sino practicar un arte de la percepción y de la composición artística. De allí que apele a ese humor irónico y paródico que le permite reelaborar formas y repensar los cánones del realismo tradicional. Sus cuentos ya no son fieles representaciones de la realidad. Él mismo los denomina “cuentos imaginarios” en la medida en que desean fundarse en la imaginación, en la posibilidad del sueño, en un sentido del humor que, aunque apele aún al lenguaje e imaginario de lo rural o popular evade el tono y carácter edificantes propios del realismo costumbrista. La crónica y la parodia constituyen ya parte esencial de esta re-elaboración imaginaria de lo real.

Este carácter híbrido de una escritura narrativa que se desliza subrepticamente entre lo real y lo ficticio puede en ocasiones incluso adquirir un tono casi fantástico tal como ocurre en “Cuentos del Padre”, perteneciente a la trilogía de “Las Divinas Personas” en el que los personajes (el Eterno, el ángel Azael, Satán, Job) aluden paródicamente a los cánones bíblicos, o como ocurre en el “Cuento del Hijo”, perteneciente a la misma trilogía, en el que un personaje, la negra Higinia, tiene sueños y revelaciones divinas.

También en el cuento “Opoanax”, suerte de parodia con respecto a los cánones del romanticismo de fin de siglo, el personaje Andrés comienza a recordar cuando creía ver “el espectro de su padre” y rememora las visiones erótico-fantásticas que en París tuvo de mujeres y ángeles en el nocturno y casi onírico ámbito de una taberna de Montmartre.

Andrés se sentó junto a una mesa de mármol... un perfume intenso se extendió de pronto cerca de él, como si un frasco de opoponax se hubiese derramado sobre sus labios, aspirando aquel aroma carnal, Andrés vio a su lado una mujer alta y ondulante, la boca pulposa, cárdenas las ojeras, los pechos arrogantes levantaban el abrigo de pieles siberinas, de donde emergía una cabeza de ángel boticellesco que la orgía hubiese desgreñado... [14]

Estas visiones eróticas, cuasi fantásticas que ocurren en París contrastan concientemente con la descripción realista del paisaje de una Caracas semi - rural, custodiada, encerrada entre montañas. Coll, como parte del asunto de cuento, trae a colación una discusión entre jóvenes - intelectuales sobre pintores realistas y pintores fantásticos, en la que se alude a una traducción que supuestamente hará Andrés de los **pequeños poemas en prosa** de Charles Baudelaire. Este cuento tiene mucho de crítica irónica y paródica con respecto al ambiente afrancesado de los jóvenes escritores modernistas venezolanos de inicio del siglo XX, pero también de crítica paródica a la literatura de tono eglógico, pastoril que aún se escribe para esos años y que se expresa a través de la carta que envía Sergio a sus amigos.

Los cuentos de Coll ya no son relatos en un sentido canónico, tradicional, apuntan más bien a la configuración de lo que Barthes denomina textos, que puestos en relación con los cánones del romanticismo y realismo costumbristas propios del siglo XIX, resultan novedosos precisamente por su diseño híbrido, por la búsqueda formal y la experimentación y el juego irónico y paródico que implica su elaboración como **escritura** fundada en la percepción y captación sensorial de lo real.

Rufino Blanco Fombona (1874-1944) representa la vertiente divergente del nuevo canon esteticista que postula el modernismo en Venezuela y en general en Hispanoamérica. En este sentido, más que un esteta se nos antoja un moralista pues a diferencia de Díaz Rodríguez y de Pedro E. Coll le interesa la literatura más como un discurso ético - político, que como discurso obsesionado por el cuidado de la forma. Aún cuando comparte con ellos un mismo gusto por lo cosmopolita y un mismo afán y admiración por la belleza, su concepto de la literatura involucra una prevalencia de lo vital frente a lo puramente estético [15]. Es precisamente este desafío de ese modernismo esteticista su particular posición frente al canon, su manera de entender y practicar el cuento, lo que quisiéramos destacar.

Si Díaz Rodríguez y Pedro E. Coll hacen del cuento un instrumento de realización artística, un registro de ideas y un modo de percepción sensorial, muy cercano a la sensibilidad europea, los **Cuentos Americanos** [16] de Blanco Fombona resultan más bien ásperos, autóctonos e incluso imperfectos. En ese universo de formas y actitudes heterogéneas que fue el modernismo, sabemos que Díaz Rodríguez y Pedro E. Coll convergen en lo que podríamos considerar un rasgo caracterizador del modernismo canónico hispanoamericano como lo fue **la voluntad de estilo**.

Es frente a esa voluntad de estilo que se define por la búsqueda obsesiva de la perfección formal que los **Cuentos americanos** de Rufino Blanco Fombona nos resultan “ásperos” e “imperfectos”. Es esta ‘aspereza’, ‘autoctonía’ e ‘imperfección formal’ lo que lo coloca precisamente al margen de esa tendencia esteticista que buscó imponerse como la tendencia predominante del modernismo hispanoamericano [17].

Más que **cuentos**, en tanto que universos estéticos perfectos, acabados, estos **Cuentos Americanos** de Blanco Fombona pueden ser leídos como **relatos** en los que prevalece la experiencia de vida. Experiencia de vida que en el caso de estas narraciones involucra un modo de ser de una cultura y una posición ética frente al mundo, frente a la vida. En Blanco Fombona la representación de lo real se traduce

en representación de lo que es para él una cultura y una identidad americanas y más específicamente, en algunos de estos relatos en una identidad, un modo de ser venezolano. Advirtiéndose sin embargo que no se trata de relatos costumbristas o criollistas pues hay en ellos una perspectiva más universal y crítica, de búsqueda de un lenguaje propio, que los distingue de la visión mimética, a ratos localista y en general edificante, del costumbrismo y de buena parte del criollismo. Pero hay sí, un desafío de la estética idealizante y culterana del modernismo esteticista. Se trata de relatos que se afilian a lo que pudiéramos considerar la tendencia americanista del modernismo.

Son relatos que aún cuando se afinan y/o exploran un modo, unos rasgos de carácter propios de lo venezolano, no se pierde en ellos de vista esa perspectiva de lo universal que otorga la exploración también de la condición humana, el registro del “alma”, de la subjetividad, de ese amplio espectro de la sensibilidad que define al modernismo como un movimiento artístico y literario universal. Así en un relato como “El catire” observamos al campesino de la hacienda venezolana, trabajador y un poco maleante también, por lo que está también presente el registro de su personalidad. “El catire” es un zagaletón un tanto perturbador que es entregado por sus padres a una comunidad de campesinos para los trabajos propios del campo. “En la colonia [de campesinos] lo apodaron el ‘catire’ por su cabeza pelirroja, sus ojos zarcos y su rostro de blancura desvaída, amarillenta y pecosa” [18]. Al lado de su descripción física como empeñoso trabajador está también la descripción de su personalidad: a la vez que ponía todo su esfuerzo y empeño en las tareas del campo entonaba “al son de la guitarra, **corridos y galerones**” [19]

Notas

- [1] Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que se realiza gracias al auspicio del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de los Andes.
- [2] Aníbal González a propósito de la novela modernista hispanoamericana señala como ésta se convierte en ficción de la figura del intelectual: “narraciones acerca del papel del intelectual en el mundo moderno, a la vez que reflexiones en torno a la relación entre literatura y sociedad, específicamente entre un movimiento literario, el modernismo, y la cambiante sociedad hispanoamericana en la que surge” (A. González. “La novela modernista y los orígenes del intelectual moderno en Hispanoamérica” en **La novela modernista hispanoamericana** p12. Madrid. Gredos. 1987).
- [3] Este crítico señala además la presencia en el escenario del cuento modernista venezolano de autores como Alejandro Fernández García, Rafael Silva y Carlos Paz García (Cf. Dilwyn F. Ratcliff. “Modernismo: el cuento” en **La prosa de ficción en Venezuela**. Trad. Rafael Di Prisco. p.183-197. Caracas. 1966. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela). Por su parte Medina refiriéndose al surgimiento del modernismo en Venezuela señala que “la preocupación artística en la prosa se manifiesta en hombres como Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll y Rufino Blanco Fombona, que representan la vanguardia combatiente de la nueva escuela” (José Ramón Medina. **Noventa años de literatura venezolana**. p12. Cronología y bibliografía: Horacio Jorge Beco. Caracas. 1993. Monte Avila).

- [4] Señala Meneses que “hemos colocado la zona aduanera del pasado en el hito ilustre que marca el nombre de Manuel Díaz Rodríguez. Con este escritor se incorpora a nuestra literatura el cuento, tal como lo entendemos hoy...”. Guillermo Meneses. “Prologo” en **Antología del cuento venezolano**. p12. Caracas. 6ª edición. 1996. Monte Avila.
- [5] Cf. Manuel Díaz Rodríguez “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo” en Varios. **Estética del modernismo hispanoamericano**. Selección, edición y presentación: Miguel Gómez. Caracas. 2002. Biblioteca Ayacucho. Col. Claves de América.
- [6] Manuel Díaz Rodríguez. **Cuentos de Color** p.8. Caracas, 1972. Monte Avila. Col. El Dorado.
- [7] Ibid p.24
- [8] En el sentido que semiólogos como Barthes y Kristeva le confieren a este término.
- [9] Para Aníbal González hay todo un conjunto de tópicos que forman parte de lo que él denomina el “canon de la escritura modernista”. Se evidencia en la novela modernista pero también se manifiesta en otros géneros. Esos tópicos son para González, entre otros: el interior, el museo, la biblioteca, la mujer fatal, el ‘spleen’ vital” (Cf. Aníbal González. **Ob cit** p.26).
- [10] Pedro Emilio Coll. **El paso errante**. Prólogo: Mario Briceño Irigaray. Epílogos de Key Ayala y Eduardo Carreño. Caracas. 1948. Ministerio de Educación Nacional. Biblioteca Popular Venezolana.
- [11] Pedro E. Coll. **Modernismo y estética: cuaderno inédito**. Edición, prólogo y notas: Hector Jaimes. Caracas. 1999. Tropykos.
- [12] Pedro Emilio Coll. “Soliloquio I” y “Soliloquio II” en **El paso errante**. p. 12-13.
- [13] Ibid. p.215.
- [14] Pedro E. Coll. “OpoPONax” en **El paso errante**. p.93.
- [15] El 12 de abril de 1906 dice de sí, en lo que quisiera fuera al morir, su pequeña nota necrológica: “...No se sabe si fue moral o inmoral o amoral. Pero él se tuvo por moralista, a su modo. Puso la verdad y la belleza -su belleza y su verdad- por encima de todo... En cuanto al arte, creyó siempre que se podía y debía ser original...” (Rufino Blanco Fombona. “Camino de imperfección” en **Diaris de mi vida**. p.152. Selección y prólogo: Angel Rama. 2ª edición. 1991. Caracas. Monte Avila.
- [16] Rufino Blanco Fombona. **Cuentos americanos**. Prólogo: Oscar Rodríguez Ortiz. Caracas. Monte Avila. 1997.
- [17] Jiménez corrobora este señalamiento “No se niega la bullente y aún contradictoria vitalidad cosmovisionaria (y temática) del modernismo ni se incurre en formalismo, cuando se asume que aquél, el modernismo, cristalizó ante todo y sobre todo en una experiencia del lenguaje, en un estilo -o tal vez, con mayor precisión, en una definida **voluntad de estilo...**” (José Olivio

Jiménez. “El ensayo y la crónica del modernismo” en Varios. **Historia de la literatura Hispanoamericana**. Tomo II. p.540. Madrid. 1987. Cátedra.

[18] Rufino Blanco Fombona. **Cuentos americanos**. p.63.

[19] Ibid.

© *Douglas Bohórquez* 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

